

米国映画におけるヒスパニック／ラティーノ
主人公の越境的性格に関する覚書

牛島 万

《Summary》

Hispanic/Latinos Transcendental Characters within American Movies

Takashi Ushijima*

I have studied the transcendental characters of Hispanic/Latinos in American movies. The following may be given as a conclusion.

Stereotypes of Hispanics are different by gender, and the number of women's stereotypes is greater than that of the men's. There are both positive and negative images of stereotyped Hispanics. Positive images of male Hispanics are masculine, kind to women, but on the other hand, the negative images are spitfire and violent. Positive images of female Hispanics are passionate, motherly, chaste and pure, but the negative images are short-tempered, ignorant, rude, subordinate, etc. From the 1920s to 40s, Hispanic actresses were very popular and there were two types of actress.

Some actresses, like Dolores del Río and Rita Hayworth, emphasized their positive stereotyped images. Others, like Lupe Vélez and Carmen Miranda, tried to get rid of their negative stereotyped images and tried to be comedian actresses. They, however, failed to have transcendental characters at last.

The transcendental characters of Hispanic heroes could be often seen in the movies in 1980s. In this period Male Hispanic actors were more popular than Hispanic actresses, and such heroes tried to act as transcendental characters in the movies. For laying emphasis on a strong impression of this kind of Hispanic hero, other actors or actresses with stereotyped characters were necessary to act on the movies.

In the 1990s, the same kind of stereotyped characters as that in 1980s are greatly acting in the movies, but a new phenomenon is seen in some American movies: A Hispanic hero has changed his destereotyped characters to a stereotyped one and got to have a counter-transcendental character. This means that it is truly difficult for Hispanics to transcend even in the movies. This is because movies are influenced by the reality of our society.

* 研究員

はじめに

建国以来、諸外国から多くの移民を受け入れてきたアメリカ合衆国では、今日、様々なエスニック・グループが存在している。そして、エスニック・グループは白人（マジョリティ）と非白人（マイノリティ）の対立、あるいは1992年のロサンゼルスでの暴動にみられるようなマイノリティ間での対立を引き起こしている。ヒスパニック系米国人〔以下、ヒスパニックとする〕（Hispanics）もその大半がマイノリティに属する。ヒスパニックとは、本来はスペイン系という意味であるが、むしろ中南米（ラテンアメリカ）系米国人や中南米出身の不法入国者、あるいは米国に居住している全スペイン語話者をさす⁽¹⁾。またヒスパニックという用語は移民帰化局や国勢調査局などの政府機関による人種区分でも用いられている。米国国籍をもつヒスパニックは1997年の国勢調査局の統計によると、およそ2970万人（全国民の約11%）に及んでいる⁽²⁾。

ヒスパニックに準ずる呼称として、イスパノ（Hispanos）、ラティーノ（Latinos）、チカノ（Chicanos）がある。イスパノとは、主にニューメキシコ州で用いられている呼称であるが、同州ではスペイン系が多いために、彼らがマイノリティ的ないわゆるヒスパニックに属する集団ではないことを明確にする意味でこの呼称が重要である⁽³⁾。ラティーノとは、ヒスパニックがいわゆる「上」からの呼称であるのに対して、ヒスパニック自身のアイデンティティをアピールする「下」からの呼称といえる⁽⁴⁾。チカノとは、一般にメキシコ系米国人をさすが、これが1960年代の米国の公民権運動に参加した革新派のヒスパニックによって用いられたことから、革新派などの運動家を称する場合がある。またメキシコ系米国人は米国国籍を持たないメキシコの季節労働者や不法入国者をさす用語としてもチカノを使っていた⁽⁵⁾。これら3つの呼称の共通点といえば、いずれもスペイン語であることから、イスパナ（Hispanas）、ラティーナ（Latinas）、チカナ（Chicanas）という女性形をもっていることである。近年、とくにヒスパニック女性の権利主張を訴える場合にこれらの女性形が強調されて用いられている⁽⁶⁾。

米国国内のヒスパニックは21世紀半ばまでに黒人を凌ぐ最大のマイノリティになるといわれている。この大半が貧困層に属するが、反面、俳優、政治家、作家、企業家など、特別な専門職に従事して活躍しているものも存在し、ヒスパニックのなかの多様性を見逃すことはできない。ヒスパニックは政治的、経済的、社会的にも今後さらに重要なエスニック・グループになるであろう。しかし、依然としてヒスパニックの国内での社会的地位は低く、また彼らに対する偏見や差別も大きい。マジョリティの視点からみると、概してエ

スニック紛争は、マイノリティによる文化的摩擦や階級闘争、あるいは民族解放運動として位置付けられる場合が多いが、本稿では、必ずしもヒスパニックが自分たちのアイデンティティを政治化していないという事実を重視してみたい。そこで、映画に登場してくるヒスパニックにみられる多様性や越境性について検討してみたいと思う。このことは異文化理解の上で重要なことであると考えられる。

映画は、文学作品、戯曲、ジャーナリズム、風刺漫画などと同様に、時代を反映するものであり、フィクションの世界を通じて、現実の社会を風刺することも少なくない。加えてヒスパニックを主人公にしていることから、そこにはヒスパニック自身の視点が入っている。従来、映画監督はヒスパニック俳優を起用したり、ヒスパニックを主人公にした作品を制作してきた。ヒスパニックに対するステレオタイプのイメージとして、貧困、短気、暴力、殺人、ならず者、銃など、負のイメージの方が多いが、このようなヒスパニックのステレオタイプを越境するような新しいイメージを映画はつくろうとしてきたのである。それでは次に、米国映画のなかでどのようにヒスパニックのイメージが表現されてきたかについてみてみようと思う。

(1) 米国映画におけるヒスパニックに対するステレオタイプのイメージと越境的イメージ

ハリウッド映画でヒスパニック俳優が一世を風靡したのは1920年代から40年代までであった。サイレント映画の時代も含めると、ヒスパニック俳優として、ラモン・ノバロ、アントニオ・モレノ、ギルバート・ロランド、セサル・ロメロ、デュンカン・レナルド、アンソニ・クインなどが活躍した。他方、マートル・ゴンサレス、ベアトリス・ミチエレナなど、初期におけるヒスパニック女優の活躍は俳優より制限されていたが、やがて大女優が登場してきた。ドロレス・デル・リオ、ルベ・ベレス、リタ・ヘイワース、カルメン・ミランダは、「怪傑ゾロ」や「シスコ・キッド」などのアクション映画に出演が限られることが多かった俳優に比べ、幅広い活躍をしていた⁷⁾。なぜヒスパニックの女優に人気があったかといえ、ヒスパニック女性に対するステレオタイプのイメージが正のイメージとして人々に受け入れられたからである。

ヒスパニック女性に対する正のステレオタイプの2つのイメージは、第一に、カトリックを信奉する従順で貞潔な女性のイメージである。第二に、色気のある情熱的な美人で、白人の若い女性にはあまり感じられない「母性」、つまり母親的な強さと無償の愛を提供する女性のイメージであった。前者のステレオタイプの女性にあまり人気はなかったが、

後者は多くの男性に受け入れられ、とくにドロレス・デル・リオやリタ・ヘイワースに人気が集まった。

なぜこの時代に「母性」が感じられるヒスパニック女性に人気が集まったかといえば、ひとつには、この時代の社会的要因が原因していたからである。1930年代は、世界恐慌以来の経済不況が続く、国や社会に対する人々の不満が高まっていた。40年代になると、戦争が勃発し、多くの男性が戦場に向かった。この極めて不安定な時代に生きていた男性が恋愛対象として、自分を支え、自分の空虚な気持ちを満たしてくれそうな強い女性を望んでいたのではないかと考えられる。まさにヒスパニック女優はこのようなイメージをもった存在であった⁽⁸⁾。

しかし、この時代のヒスパニック女優のなかには、ステレオタイプから脱却し、越境しようとするものがいた。ヒスパニック女性に対する負のステレオタイプのイメージとして、強いスペイン語訛りの英語を話す、お喋り好きで、学のない短気で癪癪持ちの女性というイメージがあった。だが、この負のイメージを巧みに利用して、新しい役柄に挑戦することで、そこから脱却しようとした女優がいた。それがルベ・ベレスやカルメン・ミランダであった。彼女たちはコメディアン風の女性を演じることで、癪癪もちのイメージをうまく解消しようとしたのである。元気で、狡賢い女性が最終的に好きな男を手に入れるという女性を演じて好評を得たのである⁽⁹⁾。このようなコメディが人気を博した理由として、コメディは不況や戦争による人々の動揺を一時的にも解消してくれるものであったことが考えられる。

しかし、第二次大戦が終わり、こうしたシンボリックなヒスパニック女性の人気がいかに失われていった。この理由として、第一に、戦後、米国が政治的、経済的に安定し、これが国民の生活や意識にもゆとりを与えることになり、男性はセックス・シンボルとして白人の若い美人女優に関心をむけるようになっていったからである。マリリン・モンローはそのよい例であった。彼女は1950年代の映画界のセックス・シンボルとして男性ファンによって崇められ、ケネディー大統領もその愛人であったといわれている⁽¹⁰⁾。『ギルダ』(1946)に出演したリタ・ヘイワースも40年代のセックス・シンボルであるとよくいわれているが、彼女は従来のステレオタイプにあるヒスパニック女優を乗り越えようと努力していた。第二次大戦後に制作された『ギルダ』に出演するにあたって、彼女はもともと黒髪をブロンドに染め、また極度のダイエットをおこなって減量に成功し、男性ファンを集めたのであった⁽¹¹⁾。

第二に、ヒスパニック俳優の役柄はきわめて限定されていたからである。スペインの文

豪ラスコ・イバーニェス作の『血と砂』(1941)で、リタ・ヘイワースは主人公ホワンを演じるタイロンパワーの浮気相手で、牛や闘牛士が血を流すのを見ることに興奮をおぼえるスペイン女性を演じた。また『ギルダ』で、彼女はブエノスアイレスを舞台に、夫以外の男性との情事にのめり込む女性を演じた。これらの役柄はいずれもスペイン語圏の小悪魔的な女性の役柄であったため、リタ・ヘイワースが適役であった。

第三に、戦後、米国の労働市場が安価な労働力をもとめていたので、米国政府はブラセロ計画によって中南米、とりわけメキシコからの季節労働者を、またこれ以外に不法労働者を大量に導入し、米国経済の発展につとめた(この労働市場には米国国籍を有するヒスパニックも参入していた)。1940年代後半から50年代にかけて、カリフォルニアのメキシコ系、ニューヨークのプエルトリコ系の人口増加が米国の政治的、社会的問題となっていた。このような当時の状況から生まれた差別的な表現がウェットバック(米墨の国境リオ・グランデを越境して背中が濡れた人)であり、これにはまぎれもなくメキシコ系を中心とするヒスパニックに対する非難が込められていた。また第二次大戦後、米国政府が30年代から40年代にかけておこなってきた中南米諸国との友好を重視する「善隣外交」政策(Good Neighbor Policy)を中止し、対中南米政策を軽視したことも重要である⁽¹²⁾。これはヒスパニックに対する偏見や差別を高める結果となり、そこから生まれたヒスパニックに対する負のイメージはヒスパニック俳優の人気を低下させ、また彼らを脇役に限定したり、あるいは役柄を固定化させるところとなったのである。さらに、ヒスパニック女優に見られるように、ステレオタイプを脱却するようなイメージ作りに努力したばかりに、彼女たちの売りになっていたステレオ・タイプ(負のイメージも含めて)に期待を寄せてきたファン層が離れていったことも想像に難くない。したがって、50年代以降、ハリウッドで活躍するヒスパニックは主に男性に限られるようになったのである。

(2) ヒスパニック主人公の越境的性格の原型としての『ウエストサイド物語』

1950年代以降、ヒスパニック俳優が主演する映画は少なかったが、60年代に入り、新たな動きがみられた。ロバート・ワイズ監督の『ウエストサイド物語』(1961)は、ニューヨークの貧民地区のひとつであるウエストサイド地区に住むプエルトリコ系のヒスパニックとイタリア系白人の若者どおしの闘争と、その両者のあいだに生まれた愛と悲劇を描いたミュージカル映画で、シェイクスピアの『ロミオとジュリエット』をモデルにしたといわれている。1960年代の米国ではマイノリティによる公民権運動が高揚し、黒人だけがマ

イノリティではないということで立ち上がったのがヒスパニックであった。この映画が制作された頃の米国の社会的背景をみると、この映画がまったくのフィクションではないことがわかる。これまでハリウッド映画の主人公には白人が多かったが、この映画が公開されたとき、主人公にマイノリティをもってきていたことは観客に大きな衝撃を与えたといわれている⁽¹³⁾。そして兄の死、恋人の死へと続くクライマックスも当時の米国国民のあいだで反響を呼んだ。この映画は、マジョリティの視点からみると、公民権運動やエスニック紛争の平和的解決を訴えていたと思われるが、実際にはこの映画の公開以降も、公民権運動は静まることを知らなかった。

『ウエストサイド物語』をヒスパニックと白人の対立、あるいは米国社会ではイタリア系がマイノリティに位置付けられることから、同じマイノリティ間の対立、という2項対立の視点だけで取らえていては見えてこないことがある。それはマイノリティの越境的性格である。この映画は80年代以降多く登場するヒスパニック主人公の越境性をテーマにした作品としても見ることができる。ベルナルド役のジョージ・チャキリスやベルナルドの恋人役のリタ・モレノは、ベルナルドの妹役のナタリー・ウッドとは同じヒスパニックでありながら、考え方が対照的であった。前者には、ヒスパニックが、貧困、家族愛の欠如、社会的差別などの点からみて米国社会のなかの弱者であるという認識が十分にあり、彼らはヒスパニックとしての自己のアイデンティティを確立し、白人を攻撃・批判する立場につねにたった。そのための手段として暴力を肯定するが、しかしながら、それは社会を改革しようとするような政治的信念に基づいたものではなかった。『ウエストサイド物語』の暴力、殺人の象徴はナイフであった。若者たちはつねにナイフを携帯している。そこに白人との対話は存在しない。

ところが、ナタリー・ウッド演じるマリアは、プエルトリコからニューヨークにやってきたばかりで、ヒスパニックに対する差別や偏見をまだ肌で感じ取っていない。また自分がヒスパニックであるという自意識をもって、典型的なヒスパニック女性にみられるように貞潔を保ち、ベルナルドの過保護すぎるほどの父性的な愛やアニタの母性を受けているが、反面、兄のような白人に対する反感はマリアにはなく、文化や人種の差に束縛されずに、「愛」や「ときめき」というものを純粹に受け止め、表現しようとしている。つまり、マリアはヒスパニックでありながら、公民権運動が高揚している1960年代のヒスパニックのステレオタイプを越境するような性格をもっていたのである。マリアの恋人は、シャーク団（ヒスパニック側）と対立するジェット団（イタリア側）の元リーダー、トニーであった。トニーとマリアは偶然出会い、互いに一目惚れしてしまう。そしてトニーは次第に

マリアのような越境的性格をもつようになるのである。だが、彼は彼の弟分がベルナルドに殺された瞬間、マリアのことを忘れ、ベルナルドをナイフでさしてしまう。ベルナルドの死は人種の相違からうまれる対立がいに解決できない難題であるかをアニタに認識させた。他方、マリアはベルナルドを殺したトニーを一度は憎んだが、結局憎めず、愛は永遠であると訴えることで、愛や人間の絆をアニタに認めさせたのであった。アニタはマリアの越境性に同意し、マリアの要請でドクの店にいったが、そこで白人たちに暴行を受け越境することを拒絶する。しかしながら、最終的に、トニーの死は、エスニック間の対立から脱却し越境することが必要であるという認識を残された人たちに植え付けたのであった。こうして、マリアの越境は兄と恋人の死を代償としたのである。

(3) 1980年代の米国映画におけるヒスパニック主人公の越境性

『ウエストサイド物語』以降、『ガルシアの首』(1974)など、いくつかのヒスパニックが出演する映画が制作されたが、そのいずれも従来のステレオタイプを脱するイメージをつくろうとするものではなかった。1980年代はヒスパニック俳優が出演したり、ヒスパニック社会あるいは中南米社会を舞台とした作品がもっとも多かった10年であった。中南米を題材にした映画が多かった理由は、当時の米国外交政策が中南米地域を重視していたためであった。ニカラグアでは、1979年に左翼のサンディニスタ政権が樹立し、80年代の大半を米国政府はコントラ（反サンディニスタ派）への支援に費やした。またチリのピノチェット政権の人権弾圧に対する米国の人権外交は70年代後半から展開された。このように中南米諸国の政情不安、政変に米国政府の関心が注がれていたため、米国のマスメディアもこれらに関するニュースを積極的に報じたのであった。そこで米国国民も概して、国境の南にあるスペイン語社会に対する関心がきわめて高かったのである。『サルバドル／遙かなる日々』(1986)は中米エルサルバドルの軍事政権下の人権侵害の様子をそこに駐在していた米国記者の体験をもとに描いている。『ラティノ』(1985)は、ニカラグアの内戦に干渉するため、コントラの軍事指導者として任命された米国国籍のヒスパニック軍人の体験を描いている。また『ミッシング』(1982)は米国人の父親がチリで失踪した息子を捜し出そうとするストーリーで、ピノチェット体制を批判している作品である。息子は一向に見つからず、殺されたのか、監禁されているのかもわからなかったが、最終的に軍部によって殺害されていたことが判明し、父親は複雑な心境のなか米国へ帰っていくというシーンで終わっている。これら3つの作品の共通点は、現実の中南米地域の政治問題を扱

ったノン・フィクション映画で、大変インパクトをわれわれに与えた作品であったことである。しかしながら、これらの映画が映し出している世界は、現実の米国社会とは全く別世界の話であり、米国人は、映画を通じて、メキシコ以南の国々の人に対する同情を抱く一方で、その地域社会とそこで暮らしている人に対する負のイメージを再確認するのであった。さらに中南米に対する負のイメージは、米国社会のなかのヒスパニックに対する偏見や差別の強化にも結びついた。80年代までに、米国国内のヒスパニックをめぐる問題は、中南米からの政治的難民、あるいは移民労働者の増加で再び注目をあびていた。このような時代的背景があったため、ヒスパニック俳優やヒスパニックを主人公にした映画が数多く制作された。そして、直接的には政治的問題を扱っていない場合でも、登場人物の台詞のなかに政治的、社会的な風刺、批判が含まれていることが多かった。

さきに中南米からの移民労働者の問題が80代に顕著であったとのべたが、これを題材にした映画がヒスパニックのグレゴリ・ナバ監督によって制作された『エル・ノルテ／約束の地』(1983)である。70年代から80年代にかけて、中米のグアテマラでは軍部とゲリラとの武力闘争が絶えることがなかった。この内戦で犠牲になったのが地方の農民であった。軍部がゲリラ支援の農民を殺戮したり、また逆に、軍政府支援の農民がゲリラに殺害されたために、多くの農民に犠牲者がでた。この映画の主人公である兄エンリケと妹ロサも内戦で父を殺され、母は軍に連行されて行方不明になっていた。自分たちの命に危機が迫っていると気がついたとき、エンリケとロサは亡命を決意した。米国に亡命するためには、まずメキシコに越境し、さらにリオグランデを超えて米国に密入国しなければならなかった。米墨国境では米国側の国境警備隊がつねに監視の目を光らせていた。彼らは1度目の越境に失敗する。悪徳のコヨーテ（越境を手伝う業者）にひっかかったからである。2度目に知人の紹介のコヨーテに依頼し、国境地帯におかれていた下水管のなかをくぐって、メキシコのティファナから米国のサンディエゴに辛くも密入国することができた。しかし、下水管のなかで、2人はネズミの大群に襲われるが、ロサにとって、このときネズミにかまれたことがのちの惨事を生むことになる。

2人はそのコヨーテの紹介で、ロサンゼルスのあるヒスパニックが管理している住居に住むことができた。運良くエンリケはウェーターとしてレストランで、ロサは繊維工場で働けるようになった。2人がまず修得しなければならなかったのは英語であった。彼らは語学学校に通い、米国社会に同化しようと努力していた。しかし、米国社会で生きていくには人並ならぬ苦労があった。また、移民帰化局の捜査がいつ職場にはいるか分からないという恐怖につねにおそわれた。事実、エンリケはウェーターを続けることができなかった

たし、ロサも繊維工場をやめ、友人のナーチャの紹介で白人家庭の家政婦として再出発しなければならなかった。その頃からエンリケとロサのあいだに少しずつ溝ができ始める。失業中のエンリケは高収入が約束されている仕事に飛び付こうとしていたが、その職場は今住んでいるロサンゼルスではなく、シカゴであった。最初、エンリケは妹に対する愛情から躊躇するが、米国で生活していくためには相当な収入が必要であり、また自分のチャンスを最大に活かしたいという欲望にかられ、ロサにシカゴ行きの許しを求めるのであった。この頃、突然、ロサの様態が悪くなる。先にのべたが、ロサは越境するときにネズミにかまれたのが原因で、チフスにかかり、重病を患っていた。密入国者が病院にいけば、間違いなく本国へ送還されるはずである。しかし、ナーチャは、とるべき手段が思い当たらず、やむなくロサを病院に連れていく。白人の医者はロサの様態が極めて危険であることを告げ、ナーチャにロサの身寄りを早く病院に連れてくるようにすすめる。彼女はエンリケを漸く探し出したが、エンリケは今夜シカゴに飛び立つという。ナーチャは、収入を稼ぐあまりに妹への愛情を忘れていたエンリケにあきれて、その場を怒って去る。一人になったエンリケはよく考え直し、シカゴ行きをキャンセルして、ロサの病院に向かう。その夜、久しぶりにロサとエンリケは語り合う。米国社会の厳しい現実のなかで、祖国にも帰ることのできない彼らがこれからどうやって生きていくべきか。ロサの涙ながらの訴えはわれわれに悲しみと同情を与える。その晩、ロサはエンリケに見取られ、二度と帰らぬ人となったのである。翌日、エンリケは、悲しみばかりに浸っているわけにはいかないと気力を奮い起こして、いつも通り日雇い労働に出かける。エンリケは休む暇もなく、人間性を喪失し、米国社会のなかで金を稼ぐことだけを考えて働かなければならなかったのである。ラストシーンはこのように終わっている。

この映画では、エンリケとロサが米国社会に同化できない弱者として描写されている以外に、この兄妹を通じて、ヒスパニックの多様性をみることができる。エンリケは真面目に仕事をこなし、仕事を通じて高収入と新しい人間関係が生まれ、非伝統的なマイノリティだけの世界から飛び出そうとしている。この点で、エンリケはステレオタイプのヒスパニックを超えようと努力している。他方、ロサには唯一の親友のナーチャ以外に友人間関係はほとんどない。ロサは、家政婦先の白人邸宅で、ランドリーの操作のしかたがわからなかったのも、すべての洗濯物を手洗いして芝生の上で日干したり、病気の時に、近くに住む祈禱師のところにいったことからわかるように、ロサは米国の生活に順応できない伝統的なインディオ女性として描かれている⁽¹⁴⁾。この映画を通じてロサがきわめて控えめな善人にみえる反面、米国社会には順応できない無知な弱者、かつ軽蔑の対象として位

置付けられているという負の側面もある。そしてロサは米国社会に同化できなかったため、死をもってその苦しみから解放されるのであった。このように、自己の越境の代償として、エンリケはロサの死を受け入れなければならなかったのである⁽¹⁵⁾。

越境するための代償として、ヒスパニックの出演する映画に「死」はつきものである。『ラ・バンパ』(1987)は1959年、17才のときに飛行機事故で亡くなったリッチー・バレンス(リチャード・バレンスエラ)の実話にもとづく物語である。メキシコ系の高校生リッチーの家は母と兄の3人家族であった。母とリッチーはカリフォルニアのオレンジ農園で働いていたが、兄のボブは麻薬などに手を出し、服役していた。しかし、ある日、ボブは突然もどってきて、自分の家を購入したという。そして、ボブは母とリッチーをその家へ呼び寄せようとした。そこで、それまで住んでいたオレンジ農園内の掘立て小屋の住まいを離れる。兄は元来、意欲的に働かず、定職に就くこともなく、女遊びが絶えなかった。他方、弟のリッチーは控えめで、母親思いで、高校にも真面目に通学していた。唯一の楽しみといえば、音楽であった。彼は放課後、バンドを組んでダンスホールで演奏をし、小使いを貯めた。しばらくして、リッチーはあるレコード会社にスカウトされ、芸能界へのデビューを獲得した。母にとってリッチーは自慢の息子であった⁽¹⁶⁾。またリッチーは同じ高校に通う白人の少女ドナに恋していたが、彼の彼女に対する愛情もむなしく、ドナの父親が肌の黒いヒスパニックのリッチーとの交際を認めてくれなかった。この思いは後に彼の「ドナ」という歌のなかで歌われ、これはヒット・チャートに入った。

ところで、兄弟ともにヒスパニックのステレオタイプの性格をもっていたが、その性格の相違がこの映画では重要である⁽¹⁷⁾。兄のボブは貧しさゆえに、まともに教育も受けられず、麻薬の密売などに手をだしてきた。また不特定多数の女性との性的関係もあった。時には家族のことを気遣ってやさしくなるが、酒に酔って暴れることは日常茶飯事であった。典型的なヒスパニック男性像に一致している。またボブはメキシコが好きで(もしかすれば、ボブはメキシコ生まれかもしれない)、暇と金があれば、メキシコのティファナへ遊びに行っている。ボブはスペイン語と英語のバイリンガルである。

他方、リッチーは母親や家族思いの点では、ステレオタイプのヒスパニックであったが、同時に、米国人としての国民意識をもっていた。おそらくリッチーはメキシコに行ったことがなく、映画のなかでボブにティファナへ連れていってもらうシーンがあったが、まるで別世界にやってきたように驚いていた。またリッチーはヒスパニックとはいえ、スペイン語をまったく話せなかった。リッチーは酒も女遊びもやらず、ひたすら自分の好きな音楽とドナに夢中であった。ミュージシャンとして名を馳せ、ドナと結婚するという夢を実

現させることが、リッチーにとってヒスパニックから完全に越境することを意味した。だが、ヒスパニックであるリッチーに対する米国の白人社会の目は厳しかった。彼らはむしろリッチーのヒスパニック的性格を好んでいたのである。リッチーがどうして芸能界で人気を博したかといえば、メキシコ民謡「ラ・バンバ」をスペイン語で、しかもロック調で歌ったからにほかならなかった。やがてリッチーの社会的向上は兄ボブとの衝突を生んだ。リッチーが亡くなる前日、彼は公演先から電話をしてきて、ボブと和解をした。リッチーはボブと和解することで、家族との和を保ちつつ、何のためらいもなく自己の越境ができたのである。彼の運命的な突然の事故死は、越境するための代償の大きさをあらわしている。小さいときから飛行機に乗ることに極度の恐怖を抱いていたリッチーは、遠方の公演旅行に出ていくために、この恐怖を克服する必要があった。ボブとの亀裂をうめ、次の目標を克服しようとしていた矢先の悲劇であった。リッチーの死は、越境する者の代償としての宿命をあらわしている。

『グロリア』(1980)のラストシーンも「死」で終わっている。この映画は俳優としても活躍したカサヴェテス監督が、主人公のグロリア役に夫人のジーナ・ローランズを起用したハードボイルドで、ヴェネチア映画祭グランプリと主演女優賞の両方を獲得した作品である。ニューヨークのサウスブロンクスに住むプエルトリコ系の家族が、マフィア組織を裏切ったために、その見せしめとして、マフィアは彼らの家を爆破し、一家全員を殺害した。この直前、同じ階に住む白人女性のグロリアはこの家族の部屋にコーヒーを借りにやってきたが、主人の強い希望で、一番下の男の子フィルを匿ってほしいといわれる。グロリアは独身で子ども嫌いだったので、一度は断るが、父親の必死の願いに応じることになる。その直後、フィル以外の家族全員が殺される。こうしてグロリアとフィルの逃避行がはじまった。フィルは大事な機密書類を所持していたので、マフィアに追われることになったのである。

この映画は、白人のグロリアとヒスパニックのフィル少年との人種的相違からうまれる双方の溝を逃亡生活を共にするうちに次第にうめていくというストーリーである。グロリアは中年の独身女性で、子ども嫌いである。同居人といえばネコだけであった。かつてはマフィア組織のボスの女で、自分もその活動に参加していた。現在は平凡な生活を続けたいと考え、マフィア組織とは縁を切っている。他方、フィルは貧しい典型的なヒスパニックの家庭に育った。フィルは父親との最後の別れ際に、ヒスパニックの男性であることを誇りに思い、りっぱに生きていくようにといわれる。この父親の遺言通り、フィルはグロリアに、「君うつくしいよ」などといって、生意気にも大人のヒスパニック男性を演じよ

うとしたのであった。グロリアはこのようにいかにもわざとらしいフィルの態度を批判した。フィルはヒスパニック男性としてのアイデンティティをグロリアに汚されたことに腹を立て、一人で逃亡生活をはじめの決意をする。しかし、そこへマフィア組織がフィルを捕まえようとやってくる。グロリアは危機一髪のところを所持していた拳銃を使って一味を激退した。以来フィルは、自分のために殺人も躊躇わないグロリアに強い母性を感じ始めるのであった。フィルはヒスパニックというアイデンティティを強くもっており、子どもながらに男性優位を認識したり、白人中心の社会への反感を抱いていたが、グロリアとの接触を通じて、彼女を白人の女としてでなく、一人の母親的な女性としてみることができるようになったのである。それは人種的、文化的相違をこえた心の絆であった。フィルはステレオタイプのヒスパニックを越境していたのであった。

ところで、この映画のクライマックスで、グロリアはマフィア組織に機密書類を手渡し、その交換条件として、自分たちの命を狙わないという約束を取り付けようとしている。グロリアはマフィア組織と決別し、平凡な生活を送ることを希望していたが、彼女の希望は彼女がマフィアに最後殺されることで、かなえられなかった。約束した場所でずっとグロリアを待ち続けるフィルのまえに、グロリアが突如あらわれる。これを現実ととるべきか、あるいは幻想と受け止めるべきか。この判断は映画を見ている者にまかされたかたちで終わっている。グロリアの母性とその結果導かれた彼女の死は、フィルの命を救い彼を越境させる要因になったと考えられる。この点で、映画は、現実社会を反映し、ヒスパニックの越境には何かしらの犠牲が必要であることを訴えているのかもしれない。

(4) 1990年代の米国映画におけるヒスパニック主人公の逆越境性

1990年代も80年代同様にいくつかのヒスパニック（メキシコを舞台に展開されたストーリーが多いので厳密にはヒスパニックではなくメキシコ人である）をテーマにした映画が制作されたが、そのほとんどが殺人、貧困、マフィア、麻薬など、いずれも暗い負のイメージのする映画であった（『ミ・ファミリア』（1995）はこの例外で、メキシコ系米国人の親子3代にわたる家族の物語を『エル・ノルテ／約束の地』の監督グレゴリ・ナバが制作した）。これらの映画がヒスパニックに対する負のイメージをさらに強化している⁽¹⁸⁾。また主演はヒスパニックの男性に限られている点も80年代に引き続く傾向といえる。『マンボ・キングス』（1992）や『デスペラード』（1995）は大変好評を博したアクション映画であったが、ともに今日セックス・シンボルの男優として世界的に人気で、ハリウッドでも

活躍しているスペイン人アントニオ・バンデラスが主演している。これらはいずれもヒスパニック主人公の性格に越境性を与えるような作品ではなかった。しかし、同じようなアクションものではあるが、主人公に越境性を与えている映画として、『エル・マリアッチ』（1991）と『サウスボーダー：ハイウェイパトロール』（1995）をあげておこう。

『エル・マリアッチ』はロバート・ロドリゲスというヒスパニックの若手監督によって低予算で制作された映画として当時たいへん注目された。主人公のマリアッチはギタリストで、ある日、メキシコ北部のアクーニャに商売目的でやってきて、しばらくそこに定住することを決意する。他方、白人マフィアのボスに対して復讐をしようとするモコがこの町に出現し、偶然にもマリアッチと同じギターケースをもっていたが、その中身はギターではなく、機関銃であった。マフィアの手下達はモコの顔を知らず、与えられていた情報はギターケースをもっているということだけであった。したがって、全く罪のないマリアッチがマフィア組織に狙われるはめになったのである。マリアッチは正当防衛のために殺人を重ねていく。マリアッチはバーを経営しているある女と出会い、しばらく一味から匿ってもらうことにした。しかし、この女性こそ、ボスの元恋人であった。彼女の店も彼からの援助ではじめたらしい。だが、彼女はいま自立をめざして努力している。そして、やがて彼女はこの好青年との恋に陥ったのである。

マリアッチは殺人を重ねていくにつれ、ギタリストからガンマンへと化した。真面目なギター青年が世の中を血で染めるガンマンへと変貌しなければならなかったのは、偶然見舞われた不幸ではなく、つねに一般市民を悪の世界に引き入れるという社会が存在していたからにほかならなかった。殺人が日常茶飯事で起こるメキシコ北部の社会（映画ではこれを誇張しすぎているが）において、マリアッチは殺人者やならず者のステレオタイプからはほど遠い「越境」したヒスパニックであったが、ステレオタイプのヒスパニックとの人間関係に巻き込まれ、「逆越境」せざるをえなかったのである。つまり、逆越境とは、越境しているものが再びステレオタイプ化することである。マリアッチが生き残るためには機関銃を向けて戦わなければならなかった。だが逆越境者にも代償があった。マリアッチにとっての代償とは、白人ボスに狙撃され、ギターが二度と弾けなくなった片方の手と、ボスの嫉妬で殺されたマリアッチの恋人であった。最後にマフィアのボスがマリアッチに殺されると、手下達はこのワンマンなボスのもともとから解放されたという安堵感からマリアッチと銃撃戦を交わそうとはしなかった。逆越境したマリアッチはその後も荒野をさまよい続けるというシーンで終わっている。のちに、この続編はさきにあげた『デスペラード』のなかで描かれた。

アレックス・コックス監督の『サウスボーダー：ハイウェイパトロール』も同じようなテーマを扱っている。メキシコシティ出身の新米の警察官ペドロがメキシコ北部に配属された。メキシコ北部の国境の町は米国に密輸される麻薬の重要拠点であった。そこでは賄賂や殺人が横行し、その腐敗した社会にはモラルというものは存在しなかった。パトロール中に出会い後に妻になる女性、売春婦、麻薬組織、警察など、北部で出会った人間関係のすべてが正義やモラルを守ろうとするペドロと衝突してしまう。やがてペドロはそのような社会に流されてしまうようになる。交通規制のパトロール中、反則した相手から渡された賄賂を受け取ってしまったが、また麻薬組織の一味を捕まえたが、これを逃がして、麻薬取引の売上金を自分の懐にせしめたりした。そしてこのお金を自分の気にいっている売春婦に渡し、田舎に帰ってまともな生活をするように説得する。このように、ステレオタイプを越境していたペドロは、腐敗した社会やそのなかの人間関係に次第に順応し、「逆越境」していくのであった。逆越境の代償は、自分が正義の擁護者として誇りにしていた警官の職務を辞めることであった。

おわりに

米国映画のなかのヒスパニックの越境性について考察してきたが、以上のことをまとめると次のようになるであろう。ヒスパニックのステレオタイプには性差があり、男性よりも女性の方がステレオタイプの種類が多い。また正と負の両方のイメージがある。男性に対するステレオタイプのイメージとしては、男性的で女性にやさしいという正のイメージがある反面、短気で、暴力的であるという負のイメージもある。他方、女性の場合は、正のイメージとして、情熱的、母親的、貞潔など、負のイメージとして、短気、無教養、粗野、従属的などが考えられる。ヒスパニック女優が活躍していた1920年代から40年代にかけて、ドロレス・デル・リオやリタ・ヘイワースのように、正のステレオタイプをさらに強化しようとした場合と、ルペ・ベレスやカルメン・ミランダのように、コメディに挑戦してステレオタイプを脱却しようとした場合の2通りがあった。しかし、いずれもステレオタイプを越境することは容易なことではなかった。

『ウエストサイド物語』にみられるヒスパニック主人公の越境性は80年代の米国映画のなかでよくみられる。この時代にはヒスパニック男優の活躍が大半をしめていたため、越境するのはつねに男性であった。これと対比して越境しなかったのがステレオタイプの的な

男性と、女性全般であった。

しかし、90年代に入ると、80年代と同様、ステレオタイプのヒスパニック主人公の活躍が多かったが、脱ステレオタイプの主人公の男性が「逆越境」しステレオタイプ化していくという新たな現象がいくつかの映画でみられた。これはヒスパニックの越境が概して映画の世界でも困難であることを意味している。映画がまさに現実の社会を反映している所以であろう。

付記：本稿の執筆にあたり、東海大学の田中紀代子先生から貴重なご教示をいただいた。記して感謝の意を表したい。

《注》

- (1) Himilce Novas, *Everything you need to know about Latino History* (New York: A Plume/ Penguin Book, 1994), p.4.
- (2) <http://www.census.gov/population/www/socdemo/hispanic.html>
- (3) Matt S. Meier & Feliciano Rivera, *Dictionary of Mexican American History* (Westport: Greenwood Press, 1981), pp.162-165; Earl Shorris, *Latinos, A Biography of The People* (New York: Avon Books, 1994 [1992]), p.79; Novas, *op. cit.*, p.7.
- (4) Matt S. Meier & Feliciano Rivera, *op. cit.*, p.190; Earl Shorris, *op. cit.*, p.425; Novas, *op. cit.*, pp.2-3.
- (5) Matt S. Meier & Feliciano Rivera, *op. cit.*, pp.83-84; Earl Shorris, *op. cit.*, pp.101-102; Novas, *op. cit.*, p.55.
- (6) チカナを扱った代表的著作の例は、The National Association for Chicano Studies, *Chicana Voices: Intersections of Class, Race, and Gender* (Albuquerque: University of New Mexico, 1990 [1986]).
- (7) Clara E. Rodríguez, “Visual Retrospective: Latino Film Stars”, in Clara E. Rodríguez (ed.), *Latin Looks, Images of Latinas and Latinos in the U.S. Media* (Boulder: Westview Press, 1998), pp.82-84.
- (8) 川本三郎『ハリウッドの黄金時代』(サントリー博物館文庫, 1987), pp.189-210.
- (9) Clara E. Rodríguez, *op. cit.*, p.80.
- (10) 井上一馬『アメリカ映画の大教科書 (上)』(新潮社, 上下2巻, 1998年), p.121.
- (11) リタ・ヘイワースの生涯については、Nicholas E. Meyer, *The Biographical Dictionary of Hispanic Americans* (New York: Facts On File, 1997), pp.106-108.
- (12) Chon Noriega, “Citizen Chicano: The Trials and Titillations of Ethnicity in the American Cinema, 1935-1962”, in Rodríguez (ed.), *op. cit.*, pp.85-103.
- (13) Richie Pérez, “From Assimilation to Annihilation: Puerto Rican Images in U.S. Films”, in *Ibid.*, p.151.
- (14) エンリケとロサを対比させて、ロサをマヤ文化の再生産と維持の象徴とする見解として、Mario Barrera, “Missing the Myth: What gets left out of Latino film analysis,” in

Perspectives in Mexican American Studies: Mexican Americans in the 1990's, Politics, Policies, and Perceptions (Tucson: The University of Arizona, 1997), p.183.

- (15) 米国社会に同化しつつあるエンリケはすでに死んでおり、シカゴ行きをキャンセルしてロサのもとにもどってくることで、再生されたという見解は、*Ibid.*, p.185.
- (16) 『ラ・バンバ』における母性や母親像についての論考として、Rosa Linda Fregoso, "The Mother Motif in *La Bamba* and *Boulevard Nights*," in Adela de la Torre & Beatriz M. Pesquera (eds.), *Building with our lands: New Directions in Chicana Studies* (Berkely and Los Angeles: University of California Press, 1993), pp.130-145.
- (17) リッチーとボブの兄弟愛については、Barrera, *op. cit.*, pp.178-179.
- (18) Clara E. Rodríguez, "Keeping it Reel?: Films of the 1980s and 1990s," in Rodríguez, *op. cit.*, pp. 180-184.

〔使用ビデオテープ〕

部分的に『シネマクラブ洋画編』（ぴあ株式会社、1998年）、田山力哉・山根祥敬編著『決定版名作外国映画コレクション』（講談社文庫、1994年）を参考にした。

ギルダ (Gilda) 1946年制作。チャールズ・ヴィダー監督。リタ・ヘイワース、グレン・フォード主演。109分。

ウエストサイド物語 (West Side Story) 1961年制作。ロバート・ワイズ監督。ナタリー・ウッド、リチャード・ベイマー、ジョージ・チャキリス、リタ・モレノ主演。アカデミー作品賞、監督賞、助演男優賞（ジョージ・チャキリス）、助演女優賞（リタ・モレノ）。151分。

ガルシアの首 (Bring Me The Head Of Alfredo Garcia) 1974年制作。サム・ペキンパー監督。ウォーレン・オーツ、ノセラ・ベガ主演。112分。

サルバドル／遙かなる日々 (Salvador) 1986年制作。オリバー・ストーン監督。ジェームズ・ウッズ、ジェームズ・ベルーシ主演。122分。

ラティノ (Latino) 1985年制作。ハスケル・ウェクスラー監督。ロバート・ベルトラン、アネット・カルドーナ主演。105分。

ミッシング (Missing) 1982年制作。コンスタンチン・コスタ・ガブラス監督。ジャック・レモン、シシー・スペイセク主演。アカデミー脚色賞、カンヌ映画祭グランプリ、最優秀男優賞（ジャック・レモン）。122分。

エル・ノルテ／約束の地 (El Norte) 1983年制作。グレゴリ・ナバ監督。ザイデ・S・グティエレス、デビッド・ビラルバンド主演。139分。

ラ・バンバ (La Bamba) 1987年制作。ルイス・バルデス監督。ルー・ダイアモンド・フィリップス、イーサイ・モラレス主演。105分。

グロリア (Gloria) 1980年制作。ジョン・カサヴェテス監督。ジーナ・ローランズ、ジョン・アダムズ主演。ヴェネチア映画祭グランプリ受賞。主演女優賞（ジーナ・ローランズ）。121分。

ミ・ファミリア (My Family/Mi Familia) 1995年制作。グレゴリ・ナバ監督。エドワード・ジェームス・オルモス主演。126分。

マンボ・キングス／わが心のマリア (The Mambo Kings) 1992年制作。アーネ・グリムシャー監督。アーマンド・アサンテ、アントニオ・バンデラス主演。103分。

デスペラード (Desperado) 1995年制作。ロバート・ロドリゲス監督。アントニオ・バンデラス、サルマ・ハエック主演。104分。

エル・マリアッチ (El Mariachi) 1991年制作。ロバート・ロドリゲス監督。カルロス・ガラルド、ハイメ・デ・オヨス主演。80分。

サウス・ボーダー／ハイウェイパトロール (El Patrullero) 1995年制作。アレックス・コックス監督。ロベルト・ロサ, ザイデ・S・グティエレス主演。サン・セバスチャン映画祭主演男優賞受賞 (ロベルト・ロサ)。103分。

〔写真出典〕

Ramón Novarro Rodríguez, *Latin Looks...*, photo 4.23より引用。

Duncan Renaldo Rodríguez, *Latin Looks...*, photo 4.2より引用。

César Romero Rodríguez, *Latin Looks...*, photo 4.27より引用。

Anthony Quinn Rodríguez, *Latin Looks...*, photo 4.28より引用。

Gilbert Roland Meyer, *The Biographical Dictionary of Hispanic Americans*, p.190より引用。

Antonio Moreno Rodríguez, *Latin Looks...*, photo 4.1より引用。

Myrtle González Rodríguez, *Latin Looks...*, photo 4.3より引用。

Beatriz Michelena Rodríguez, *Latin Looks...*, photo 4.4より引用。

Dolores del Río Rodríguez, *Latin Looks...*, photo 4.6, 4.7より引用。

Rita Hayworth Meyer, *The Biographical Dictionary...*, p.106より引用。

Lupe Vélez Meyer, *The Biographical Dictionary...*, p.229より引用。

Carmen Miranda Meyer, *The Biographical Dictionary...*, p.149より引用。

Rita Moreno and Natalie Wood Rodríguez, *Latin Looks...*, photo 8.1より引用。

Antonio Banderas Rodríguez, *Latin Looks...*, photo 4.36より引用。



Ramon Novarro



Antonio Moreno



Gilbert Roland



César Romero



Anthony Quinn



Duncan Renaldo



Myrtle Gonzalez



Beatriz Michelena



Dolores Del Río



Lupe Vélez



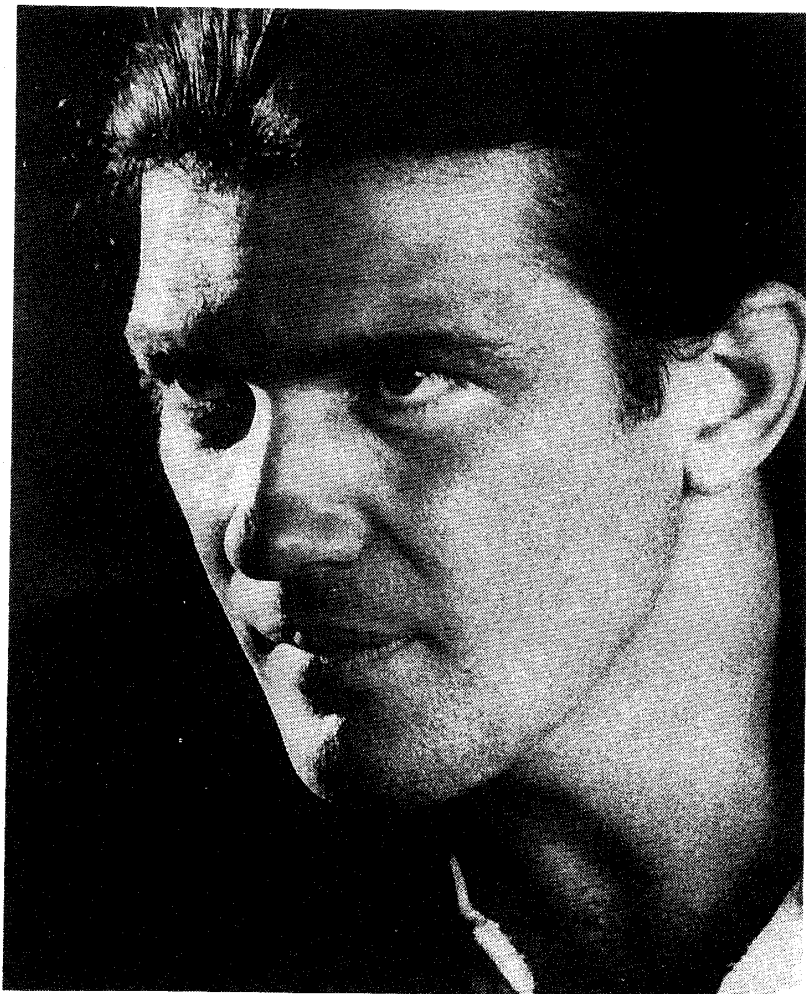
Rita Hayworth



Carmen Miranda



Rita Moreno and Natalie Wood



Antonio Banderas